



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

**L'ekphrasis dans la poésie allégorique médio-latine et dans l' «Amorosa
Visione» de Boccace**

Bartuschat, J

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42461>
Journal Article

Originally published at:
Bartuschat, J (2010). L'ekphrasis dans la poésie allégorique médio-latine et dans l' «Amorosa Visione»
de Boccace. *Camena*, (8):1-19.

Johannes BARTUSCHAT

L'EKPHRASIS DANS LA POÉSIE ALLEGORIQUE MEDIO-LATINE ET DANS L' « AMOROSA VISIONE » DE BOCCACE

Dans un chapitre de sa célèbre étude *Hercule à la croisée des chemins*, Erwin Panofsky analyse les descriptions des images mythologiques de l'*Africa* de Pétrarque¹. Il voit dans l'attention que le poète accorde à la dimension figurative de son *ekphrasis* une expression de la culture humaniste qu'il oppose à la tradition médio-latine, notamment au *Mythographus Vaticanus III* qui s'était borné à énumérer les dieux sans véritablement en décrire l'apparence. Pour Panofsky la lecture non allégorique de la mythologie classique et la nouvelle sensibilité aux formes artistiques vont de pair.

L'étude de l'*ekphrasis*, dans le sens restreint de la description d'une œuvre d'art², peut suivre deux orientations principales : on peut se demander – comme le fait Panofsky – comment l'*ekphrasis* rend, outre l'idéal de l'*enargeia* valable pour toute description, la nature spécifique de l'œuvre d'art, à savoir sa nature picturale ou plastique (description des traits formels, des formes, des couleurs, etc...). On peut aussi se demander – et c'est sous cet angle que nous abordons la question dans le présent article – quelle idée de l'art figuratif une *ekphrasis* véhicule. En effet, selon nous l'*ekphrasis* ne construit pas seulement, par sa nature même, un lien entre l'image et la parole, mais comporte également une réflexion sur l'œuvre d'art et sur sa réception et de ce fait appartient aussi bien à l'histoire de la littérature qu'à l'histoire de la pensée esthétique. En effet, nous croyons que l'enquête de Panofsky peut être élargie : si l'on tient compte non pas seulement de son rapport à la figuration, mais aussi de sa conception de l'art, alors l'*ekphrasis* du XII^e et XIII^e siècle se révèle être d'une très grande richesse – elle fournit les matériaux à partir desquels le XIV^e siècle va élaborer, sous l'impulsion du développement des arts figuratifs, de nouvelles formes d'*ekphrasis*. Nous reprenons donc la question de l'*ekphrasis* et de sa présence dans la culture médiévale et humaniste en confrontant la poésie de Boccace avec ses modèles de la latinité médiévale.

Le point de départ de notre recherche est la longue *ekphrasis* qui occupe la partie centrale de l'*Amorosa Visione*. Ce poème allégorique, rédigé vers 1342-43, est une des œuvres les moins connues de Boccace ; son interprétation pose de nombreux problèmes qui attendent encore une réponse. Comme pour toutes les créations littéraires du jeune Boccace, il s'agit d'un texte ambitieux qui combine librement des éléments disparates de la

¹ E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins*, Paris, Flammarion, 1999 [ed. orig. allemande: *Herkules am Scheideweg*, Leipzig, Teubner, 1930], p. 25-29 ; le passage de l'*Africa* se trouve dans le livre III ; sur son contexte voir l'article fondamental (avec de nombreuses observations importantes pour le thème que nous allons aborder) d'E. Fenzi, « Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'*Africa* del Petrarca », in Idem, *Studi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 227-304.

² Dans la littérature très vaste sur l'*ekphrasis*, nous nous bornons à signaler quelques études à caractère général qui nous ont été utiles (les travaux qui concernent spécifiquement l'époque étudiée seront signalées plus loin) : G. Ravenna, « L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi », *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina*, Università di Padova, 3, 1974, p. 1-52 ; M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins Press, 1991 ; J.A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993 ; *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung : Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. G. Boehm, H. Pfothenhauer, München, Beck, 1995 ; *Icon-texts-iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*, éd. P. Wagner, Berlin - New York, De Gruyter, 1996 ; *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, éd. V. Robbilar, E. Jongeneel, Amsterdam, VU University Press, 1998. *Ecfrasi. Modelli e esempi fra medioevo e rinascimento*, éd. G. Venturi, M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004.

tradition littéraire. Le poème se construit notamment autour d'un rapport ambigu avec les genres de la littérature allégorique, didactique et édifiante. Une présentation succincte suffit pour en mettre en lumière les nombreuses ambiguïtés. Le protagoniste, qui se présente comme victime des flèches de Cupidon, s'endort et rêve qu'il se retrouve dans un lieu désert. Il rencontre une femme qui assume les fonctions de guide et dont l'apparition rappelle fortement la Philosophie de Boèce ; elle l'invite à la suivre afin d'abandonner les « *vani diletti* » et de connaître la « *somma felicità* ». Ils arrivent à un château situé en hauteur auquel on accède par deux portes: une étroite et une large. Le guide exhorte le protagoniste à entrer par la première porte, mais celui-ci préfère la porte large, à laquelle l'invitent deux mystérieux jeunes garçons. Sur un écriteau au-dessus de cette porte, le protagoniste lit l'inscription suivante³ :

*Ricchezza, dignità, ogni tesoro,
gloria mondana copiosamente
do a color che passan nel mio coro.
Lieti li fo nel mondo, e similmente
do quella gioia che Amor promette
a' cor che senton suo dardo pugnente.* (III, 16-21)

La situation initiale est modelée sur le premier chant de la *Comédie* de Dante (à laquelle Boccace rend hommage aussi par le choix de la forme métrique, la *terza rima*) : errance dans un lieu désert, rencontre avec un guide, ascension vers une colline. Mais la finalité édifiante du poème qui est ainsi suggérée est immédiatement contredite par de nombreux éléments. Dans le prologue nous avons appris que la vision est envoyée par Cupidon (il s'agit justement - comme l'indique le titre - d'une *amorosa visione*). Le protagoniste n'est pas présenté comme un pécheur en quête de rédemption, mais comme un homme amoureux. Le récit allégorique raconterait donc plutôt une initiation érotique qu'un voyage allégorique vers le bien et le salut. On peut d'ailleurs identifier un deuxième modèle du poème de Boccace qui interfère avec la réécriture de la *Comédie*: le *Roman de la Rose*. L'élément qui toutefois contredit de la façon la plus évidente une possible finalité édifiante du poème, est le motif du choix entre les deux portes. Tandis que le guide lui propose une ascension vers la béatitude éternelle, le protagoniste préfère - dans un renversement tout à fait singulier du motif d'Hercule à la croisée des chemins - la porte large : il aspire à connaître les promesses de la vie terrestre : richesses, gloire et amour. Le guide doit se résigner et suit le protagoniste, sans doute parce que celui-ci n'est pas suffisamment mature pour l'ascension à la connaissance du bien éternel et doit d'abord passer par la connaissance des biens terrestres.

À l'intérieur du château le protagoniste découvre des salles décorées par des fresques représentant les Triomphes de la Sagesse, de la Gloire, des Richesses, de l'Amour et de la Fortune. Sorti du château, il se retrouve dans un jardin, qui évoque aussi bien un état d'innocence et de pureté qu'un paradis érotique. Il voit sa Dame aimée, qu'il avait déjà aperçue à l'intérieur du château⁴, en compagnie d'autres femmes; il se retire avec elle, et c'est à ce moment où le protagoniste semble toucher à la réalisation de ses désirs que le rêve s'interrompt. En se réveillant il trouve à ses côtés la femme guide qui lui promet qu'en

³ Éd. V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III, Milano, Mondadori, 1974 (nous citons toujours le texte de la rédaction A, sans fournir les variantes de la rédaction B à l'authenticité douteuse).

⁴ Il s'agit de la femme qui est présente dans presque toutes les œuvres de jeunesse de Boccace, Fiammetta (cfr. J. Smarr, *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, Chicago, Illinois University Press, 1986), comme le laissent clairement entendre ces vers évoquant sa première apparition dans le château : In fronte a lei, più ch'a altra valorosa, / due belli occhi lucean sì che fiammetta / pareva ciascuno d'amor luminosa (XV, 64-66).

achevant son éducation dans de futures expériences il pourra connaître aussi le bonheur avec sa Dame.

L'*ekphrasis* constitue sans conteste le trait le plus novateur de la structure formelle du poème : les deux tiers du texte (chants IV-XXXVII, donc 34 sur un total de 50) sont constitués par la description des fresques représentant les triomphes allégoriques⁵. La contemplation des peintures constitue une sorte de dédoublement de la vision. C'est à l'intérieur d'une vision qui a pour but de transmettre des enseignements au protagoniste, que la contemplation des fresques délivre un message particulier. Il faudra donc s'interroger sur le lien entre l'emploi de l'*ekphrasis* et le thème de cette partie centrale du poème, à savoir le bonheur et les biens terrestres.

Pour mieux saisir les enjeux de l'*ekphrasis* chez Boccace, il est indispensable de remonter à ses sources. Si la *Comédie* de Dante et le *Roman de la Rose* contiennent des exemples d'*ekphrasis* (respectivement les chants X-XII du *Purgatoire* et la description du mur du Verger de Dédruit), les modèles de Boccace sont bien plus nombreux. En particulier il nous paraît nécessaire d'élargir le champ des enquêtes intertextuelles à la poésie médiolatine dont Giuseppe Velli a démontré qu'elle a exercé une influence profonde sur le jeune Boccace⁶.

L'histoire de l'*ekphrasis* en général illustre la pertinence de la perspective des recherches d'Ernst Robert Curtius quant au rôle fondamental qui revient à littérature médiolatine dans la transmission des *topoi* et des formes antiques aux littératures vernaculaires qui se forment au Moyen Âge. Il convient donc de remonter – dans les limites imposées par un bref article – aux modèles antiques de l'*ekphrasis* avant d'analyser la tradition médiévale. Dans la rhétorique ancienne, la description d'œuvres d'art appartient à la catégorie plus vaste de l'*ekphrasis*⁷ au sens général de « description » (d'édifices, d'objets, de lieux etc.) ; dans la culture grecque et hellénistique elle est un exercice rhétorique souvent pratiqué avant de passer dans la littérature, notamment dans le roman. Mais les modèles grecs étant inconnus au Moyen Âge, nous pouvons nous borner à évoquer, à travers quelques exemples significatifs, la tradition latine.

Au premier livre de l'*Enéide*, Enée découvre, à son arrivée à Carthage, des scènes de la guerre de Troie peintes sur les murs du temple de Junon (*Enéide* I, 453-468). Face à ces peintures, Enée revit des moments cruciaux de son propre passé et en est profondément bouleversé. Virgile souligne ainsi la capacité de l'œuvre d'art à susciter des émotions. En même temps, sa contemplation permet au spectateur de se connaître et de comprendre le sens de son destin. L'*ekphrasis* implique donc la conception d'une connaissance à travers l'image. Dans le livre VIII du poème virgilien nous trouvons un autre exemple célèbre d'*ekphrasis* : la longue description du bouclier ouvragé d'Enée, une œuvre de Vulcain (vv. 626-731), qui représente les faits héroïques de la future histoire romaine. L'*ekphrasis* a ici

⁵ La question de l'*ekphrasis* dans l'*Amorosa Visione* a été quelque peu négligée par la critique ; l'étude fondatrice de V. Branca (« L'*Amorosa visione*: origini, significati, fortuna », *Annali della R. Scuola Normale di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, 11, 1942, p. 264-290) considère la forme du poème surtout sous l'angle de ses rapports avec les *Trionfi* de Pétrarque et analyse par conséquent le motif du cortège de triomphe, au détriment de l'*ekphrasis* ; à notre connaissance le seul article spécifiquement consacré à la question reste celui de R. Stillers, « L'*Amorosa visione* e la poetica della visualità », *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, éd. M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, p. 327-342 ; nous nous permettons également de renvoyer à J. Bartuschat, « Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio », *Italianistica*, 38/2, 2009, pp. 71-90, qui analyse, outre l'*Amorosa Visione*, aussi deux œuvres antérieures : le *Filocolo* et le *Teseida*.

⁶ Voir les études rassemblées dans son volume : *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, seconda edizione, 1995.

⁷ Voir l'étude de R. Webb, *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, England/Burlington, VT, Ashgate, 2009.

une fonction d'anticipation et crée un deuxième plan de lecture: le lecteur est invité à interpréter l'action principale à la lumière des événements évoqués à travers l'*ekphrasis*; dans notre cas les futurs événements de l'histoire romaine qui donnent tout son sens au destin d'Enée.

L'*ekphrasis* sert souvent, dans la littérature épique notamment, à l'évocation de mythes, rappelés à travers un moment crucial ou un épisode marquant. Elle fonctionne alors comme une allusion ou une citation. Un détail évoque un ensemble de faits ou de récits relatifs à un personnage et supposés connus par le lecteur. Dans le cinquième livre (v. 250 suiv.) de l'*Eneide*, la chlamyde offerte par Enée à Cloante raconte des scènes liées à Ganymède; sur le bouclier de Turnus (VII, 789 suiv.) est représentée Io *sublati cornibus* sur le point d'être transformée en génisse. Dans les *Métamorphoses*, la décoration du vase offert à Enée par Anius (XIII, 683 suiv.) évoque des événements liés au cycle de Thèbes.

Un autre exemple canonique d'*ekphrasis* qui a exercé une influence aussi durable que profonde au Moyen Age se trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide: la description du Palais du Soleil au deuxième livre. Lorsque Phaéon arrive à la demeure de son père, il en découvre la riche décoration, œuvre de Vulcain, qui comprend des représentations du globe terrestre, du ciel et des Dieux (*Met.* II, 1-18). Dans son ensemble, la décoration du palais est un microcosme qui renferme une image de l'univers⁸. L'œuvre d'art décrite dans l'*ekphrasis* est toujours présentée comme œuvre d'une beauté extraordinaire, d'une qualité artistique hors du commun, et comme la création d'une divinité ou d'un artiste doté d'un pouvoir surnaturel. Ainsi le temple d'Apollon à Cumes a été décoré par son bâtisseur, Dédale, de reliefs représentant ses propres aventures (*Énéide*, VI, 8-33)⁹.

L'art vainc, selon la formule d'Ovide (*materiam superabat opus*; *Met.* II,5), la matière puisqu'il crée à partir de matériaux naturels un produit artistique dont la beauté dépasse celle de la nature. L'art imite la Nature, mais entre aussi en concurrence avec elle et la dépasse. Selon un *topos* très répandu, l'œuvre d'art semble être vivante, elle possède une intensité telle que le spectateur croit se trouver en face non pas d'une représentation, mais de la chose représentée elle-même¹⁰. Le thème de l'art qui grâce à l'illusion crée une nouvelle réalité, voire se substitue à la réalité, soulève la question de la vérité de l'art. Ovide la traite dans le mythe d'Arachné (*Met.* VI, 1-145 ; dont le récit contient également une *ekphrasis*) ; sa toile est un outrage à la puissance divine par sa prétention à la perfection, mais aussi pour sa représentation trop humaine des Dieux à travers les amours de Jupiter. L'œuvre d'art peut donc renfermer une vérité, mais elle peut aussi occulter la réalité ou en donner une vision trompeuse. L'*ekphrasis* peut soit célébrer l'art pour sa capacité, analogue à celle que possèdent la Nature ou Dieu, de donner naissance à une nouvelle réalité, soit la condamner comme un acte d'*hybris*, une tentative vaine et dangereuse de dépasser la nature.

La littérature latine transmet au Moyen Age cette variété de fonctions textuelles de l'*ekphrasis*, mais aussi la réflexion sur le statut ambigu de l'image - illusion et instrument de la connaissance - qu'elle implique. Dans les littératures médiévales nous trouvons au XII^e et

⁸ Chez Ovide l'*ekphrasis* devient aussi un emblème de la poésie épico-mythologique ; sur cette dimension métalittéraire de l'*ekphrasis* chez Ovide et sa postérité au Moyen Age et à la Renaissance, voir l'étude fondamentale de P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

⁹ En ce qui concerne les émotions suscitées par l'art et la contemplation de l'art comme une forme de rencontre avec soi-même, elle concerne cette fois-ci l'artiste puisque la trop grande douleur a empêché Dédale de figurer la mort de son fils.

¹⁰ Voir par exemple Ovide, *Métamorphoses.*, VI, 103-104 (au sujet du rapt d'Europe représenté sur la toile d'Arachné: *Maeonis elusam designat imaginem tauri / Europam: verum taurum, freta vera putares.*

au XIII^e siècles de très nombreux exemples d'*ekphrasis*¹¹. Dans la littérature française notamment elle occupe une place de choix dans les romans antiques (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Enéas*, *Roman de Troie*), dans le *Roman d'Alexandre*, et chez Chrétien de Troyes¹². Les œuvres d'art décrites sont le plus souvent des peintures qui décorent les murs d'un palais ou encore des statues, des tapis, des objets ouvragés ou des habits brodés. Dans toutes les descriptions on souligne, outre le raffinement de la figuration, que les matériaux employés sont précieux et lumineux¹³. Les œuvres d'art sont d'ailleurs souvent un élément parmi d'autres d'un ensemble de décorations fastueux et brillant qui comprend aussi des pierres précieuses, des ouvrages en marbre, *etc.* Dans la littérature épique et dans le roman, l'œuvre d'art décorative est un attribut du pouvoir ; ce sont les demeures, les habits et les objets des héros et des rois qui sont ornés d'œuvres d'art¹⁴ ; dans la littérature allégorique en revanche, comme nous le verrons, les objets décorés se rattachent à la personnification. L'idée ovidienne de l'œuvre d'art comme microcosme reçoit une impulsion décisive du platonisme médiéval et notamment de la philosophie de l'École de Chartres. Les auteurs développent – et c'est là la tendance la plus caractéristique de l'*ekphrasis* médiévale – la conception de l'image comme microcosme dans un sens pour ainsi dire « encyclopédique » : les œuvres décrites illustrent des notions géographiques, astronomiques, botaniques, historiques, mythologiques *etc.* Pour ne citer que quelques exemples de cette tendance encyclopédique : dans le *Roman de Thèbes*, la tente du roi Adraste est richement décorée d'images comprenant une carte du monde, dont la description donne lieu à un petit traité de géographie, les saisons et des épisodes de l'histoire¹⁵. Dans le même roman, le char d'Amphiaraüs (v. 5042-5159), une œuvre de Vulcain, représente les neuf cieux, la gigantomachie et les arts libéraux. Dans l'*Erec* de Hartman von Aue, on peut admirer sur la couverture brodée du cheval d'Enite la création selon le schéma des quatre éléments – ou comme le dit l'auteur : « toutes les merveilles du monde et tout ce que le ciel renferme » (v. 7589-90)¹⁶. Dans l'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon, la coupole qui

¹¹ Une vue d'ensemble, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, dans A. Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München, Deutscher Kunstverlag, 2004; pour l'*ekphrasis* dans la littérature médiévale (latine et vernaculaire, notamment allemande), voir l'excellente étude de H. Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin, De Gruyter, 2003 ; pour la littérature latine médiévale C. Ratkowitsch, *Descriptio piturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.

¹² Le recensement des descriptions d'œuvres d'art dans la littérature française médiévale fourni par O. Söhring, «Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen», *Romanische Forschungen*, 12, 1900, p. 491-640 conserve toute son utilité; voir aussi E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age* [1913], Paris, Honoré Champion, 1983; E. Baumgartner, *Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XIIe siècle*, in Eadem, *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 179-187; F. Mora, *L'évolution des formes et des fonctions de l'ekphrasis, des romans d'Antiquité aux premiers romans dits "réalistes"*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 501-514.

¹³ À ce niveau, les descriptions sont évidemment tributaires de l'esthétique médiévale et de ses idéaux de beauté liés à la splendeur et à la luminosité ; sans pouvoir approfondir cet aspect, nous nous bornons à renvoyer à E. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, et E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1945 [réédition, Paris, Albin Michel, 1998].

¹⁴ Cfr. cette phrase de Dante : E però li antichi regi nelle loro magioni faceano magnifici lavorii d'oro e di pietre e d'artificio, acciò che quelli che le vedessero divenissero stupidi, e però reverenti e domandatori delle condizioni onorevoli dello rege (*Convivio*, IV, xxv) ; mais il est bien évidemment possible que les auteurs se soient inspirés, au-delà de telles valeurs symboliques, aussi de demeures royales décorées par des fresques et d'autres œuvres d'art de l'époque.

¹⁵ *Le Roman de Thèbes*, éd. F. Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, 1995, v. 4300-4397.

¹⁶ Al der werlde wunder / und swaz der himel besliuzet (Hartmann von Aue, *Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung*, éd. Th. Cramer, Fischer, Frankfurt am Main, 1999).

surplombe la tombe de Darius - une création d'Apelle - représente le globe terrestre, divisé en trois parties (VII, 382-420). Mais le cas le plus connu est celui du manteau et du sceptre d'Erec chez Chrétien de Troyes. Si la description du manteau cite explicitement Macrobe comme garant de la description des *artes* du *quadrivium*¹⁷, celle du sceptre souligne l'idée de la totalité dans la représentation du monde animal¹⁸:

*La vérité dire vo os
Qu'an tot le monde n'a meniere
De poisson, ne de beste fiere
Ne d'ome, ne d'oisel volage,
Que chascuns lonc de sa propre ymage
N'i fust ovrez et antailliez.* (v. 6868-72)

Nous avons parlé du caractère encyclopédique de ces descriptions, puisque l'énumération d'objets ou de personnages ne relève pas de la simple accumulation, mais construit un ensemble organique, soutenu par l'idée d'ordre et de totalité. Ainsi les représentations du ciel et la terre, des éléments, des végétaux et des animaux visent la totalité de tout ce qui est créé. L'*ekphrasis* devient ainsi l'instrument d'une poésie cosmologique qui représente l'ordre de la création.

Cette notion de totalité s'étend à d'autres domaines. Ainsi les arts libéraux, souvent évoqués dans les *ekphraseis*, représentent-ils la totalité du savoir. Le domaine historique est également traité sur le mode encyclopédique puisque l'*ekphrasis* expose souvent au lecteur des listes, parfois longues, de noms de personnages célèbres. Le nom fonctionne comme une citation puisqu'il évoque un ensemble de récits ou de notions ; ainsi les noms de Paris, d'Hector et d'Achille peuvent suffire à évoquer la guerre de Troie de son origine à sa conclusion. Cette évocation de l'histoire à travers ses protagonistes célèbres recouvre de multiples fonctions : en tant qu'exemple moral elle peut dénoncer la vanité de l'aspiration au pouvoir et à la gloire, mais elle peut aussi, dans une optique de glorification ou de justification historique – dont le modèle le plus illustre est représenté par l'*Enéide* – construire une généalogie héroïque qui éclaire le sens de l'histoire présente. Enfin, elle propose souvent le thème de l'ambiguïté de la grandeur historique : le personnage d'Alexandre, très souvent évoqué, possède une incontestable grandeur historique, mais n'est pas moralement exemplaire. La mythologie est également souvent évoquée par la technique du nom qui vaut citation. Les passions humaines, notamment l'amour, sont représentées à travers des récits et des personnages mythologiques ; ainsi les noms de Pyrame et de Thisbé évoquent-ils souvent toutes les amours tragiques. Dans ce cas, l'*ekphrasis* assume par l'évocation de faits historiques et mythologiques une fonction morale : elle met en garde contre le pouvoir destructeur des passions.

L'exemple le plus ancien qui - dans le domaine vernaculaire - réunit dimension cosmologique et dimension historique, fonction encyclopédique et fonction morale de l'*ekphrasis*, est la description de la tente d'Alexandre dans le *Roman d'Alexandre*¹⁹. De ses quatre pans, le premier représente les saisons, les mois de l'année et les astres, le deuxième une mappemonde, le troisième les exploits d'Hercule, le quatrième des scènes de la guerre

¹⁷ V. 6728 suiv. ; la source de Chrétien est toutefois, comme on le sait, Martianus Capella.

¹⁸ Éd. P. Dembowski, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. D. Poirion, Paris, Gallimard, 1994, p. 167 ; pour le contexte philosophique de ces deux *ekphraseis*, cf. W. Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 236 suiv.

¹⁹ A. Petit, «La tente d'Alexandre dans le *Roman d'Alexandre*», *Bien dire et bien apprendre*, VI, 1988, p. 77-96.

de Troie²⁰. Cette *ekphrasis* introduit un motif particulier dans la mesure où il y a un rapport direct entre les scènes historiques et le spectateur : par la vue des exploits d'Hercule et de la guerre de Troie, Alexandre se sent poussé à imiter et à dépasser ces modèles.

Par sa dimension encyclopédique l'*ekphrasis* entretient des rapports étroits avec la mnémotechnique médiévale, qui conseillait souvent de rassembler sous forme d'images les notions ou les noms à mémoriser, parfois concrètement comme des images qui décorent les murs d'un palais²¹. Mais au-delà de la fonction classificatrice, mnémotechnique et didactique attribuée à l'image, l'*ekphrasis* médiévale développe aussi une réflexion sur la beauté des images, sur leur capacité à représenter la beauté de la création et à subjuguer le spectateur. Un exemple particulièrement significatif dans ce sens est le *carmen* 134 de Baudri de Bourgueil (ca. 1060-1130), adressé à la comtesse Adèle de Blois²². Ce poème est entièrement construit sur le procédé ekphrastique, puisque l'auteur y décrit la chambre à coucher de la comtesse dont toutes les parties sont décorées par des œuvres d'art. On y trouve sur le sol une carte du monde, et au plafond la voûte du ciel étoilé; des tapis qui représentent des faits historiques – en deux parties : de la création du monde jusqu'au déluge universel, et l'histoire biblique de Noé aux rois hébreux – des épisodes de la mythologie (dont plusieurs mythes d'amour, notamment Narcisse et Pyrame et Thisbé) ainsi que la représentation d'un événement capital de l'histoire présente : la bataille de Hastings²³; le lit de la comtesse est décoré de statues représentant la Philosophie et des arts libéraux.

La chambre est un microcosme qui représente l'univers – les décorations du sol et du plafond rendent évidente la superposition entre la chambre et l'univers –, mais elle symbolise aussi – selon une métaphore fort répandue d'origine biblique – l'âme humaine. La chambre est l'expression de la perfection et des vertus de la comtesse qui en est aussi le maître d'ouvrage puisqu'elle a présidé aux travaux et donné les instructions aux artisans. Dans les vers 7-88 – qui ont intrigué la critique en raison de leur évidente proximité avec le langage de la lyrique courtoise – Baudri célèbre la perfection morale de la comtesse, mais aussi son incomparable beauté. La splendeur des œuvres d'art décrites dans l'*ekphrasis* est alors un reflet de la beauté de la dame. Baudri introduit dans l'éloge de la comtesse un motif mythologique, qui a un rapport direct avec le thème du regard et de l'image : celui de la Méduse (v. 79-80). La beauté de la Dame ne peut être saisie par le regard, on ne peut la représenter que de façon indirecte, car si la beauté de la Dame renferme toute la beauté de l'Univers, elle la dépasse aussi et c'est avec cette beauté surnaturelle que l'art et la parole doivent se mesurer. Baudri dit d'ailleurs plusieurs fois ne pouvoir décrire tout l'ouvrage. Dans l'éloge de la beauté des œuvres qui semblent être vivantes (v. 97-98 : [...] *opus est quo vivere credas / Quod nobis iteret historias veteres*), Baudri introduit aussi une référence au mythe d'Arachné (dont nous avons déjà indiqué l'importance pour l'*ekphrasis*) qui acquiert ici un sens particulier : la tapisserie qui raconte la bataille de Hastings est plus fine qu'un ouvrage d'Arachné ou de Pallas (v. 215-220); autrement dit: elle dépasse non seulement les

²⁰ Branche I, laisses 95-98; Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 200-204.

²¹ Voir à cet égard l'ample étude de M. Carruthers, *The craft of thought. Meditation, rhetoric and the Making of Images 400-1200*, Cambridge, 1998; voir aussi L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002; et J.-C. Schmitt, « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 147, 1989, p. 311-342.

²² Nous le citons d'après Baldricus Burgulianus, *Carmina*, éd. J.-Y. Tilliette, Paris, Les Belles Lettres, 2002, vol. II, p.1-43 où il porte le numéro 134; cfr. J.-Y. Tilliette, « La chambre de la comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. CXCVI de Baudri de Bourgueil », *Romania*, 102, 1981, p. 145-171.

²³ Nous ne nous prononcerons pas sur la question de savoir si les tapisseries de Bayeux ont servi de modèle à cette partie puisque cela n'a pas d'incidence sur notre propos.

possibilités de l'art humain, mais aussi de l'art divin. Cette hyperbole, qui renverse le sens moral traditionnellement attribué au mythe, nous indique que la beauté de l'art procure une joie qui peut être comprise comme une anticipation des joies ineffables du Paradis. Il en découle une vision de l'art qui a comme catégorie centrale le *pulchrum* et qui définit l'art comme aspiration à une perfection transcendante.

L'*ekphrasis* attribue donc deux fonctions principales aux œuvres d'art. Elles permettent la représentation de la réalité sensible selon un principe philosophique, celui de l'unité et de la perfection de la création. En même temps leur beauté extraordinaire se révèle être une voie accès à une forme supérieure de connaissance. Cette dernière fonction entre également en jeu lorsque l'*ekphrasis* évoque à travers des exemples historiques ou mythologiques les passions et les aspirations humaines dans une perspective morale.

Tous ces facteurs expliquent l'intérêt des auteurs de poèmes allégoriques pour l'*ekphrasis*. Nous allons présenter succinctement trois exemples d'*ekphrasis* dans la littérature allégorique médiolatine : des passages des deux grands poèmes allégoriques d'Alain de Lille, le *De planctu Naturae* et l'*Anticlaudianus* ainsi que l'épisode du *Mons ambitionis* dans l'*Architrenius* de Jean de Hauville. Ces auteurs développent les dimensions encyclopédique et morale, et approfondissent la réflexion sur le statut de l'image et des arts figuratifs et notamment sur leur rôle pour la connaissance.

Depuis l'étude fondatrice de Jan Huizinga, la critique s'est montrée attentive au rôle fondamental de l'image pour l'allégorie chez Alain de Lille. Perrine Galand-Hallyn a analysé les descriptions d'Alain de Lille, leur richesse intertextuelle et leurs implications philosophiques et théologiques. Nous renvoyons à ces études²⁴ pour nous concentrer sur quelques exemples d'*ekphrasis*. Dans le *De planctu Naturae*, la célèbre *ekphrasis* des dessins brodés sur les vêtements de Nature introduit le lecteur à la thématique et aux fondements philosophiques du poème²⁵. Elle est précédée par la description des pierres précieuses qui forment le diadème de Nature, une image, comme le dit expressément Alain de Lille, du firmament²⁶. L'optique dans laquelle il faudra lire l'*ekphrasis* est ainsi déjà tracée : la beauté de Nature et de tout ce qui la décore est l'expression de sa proximité avec Dieu (les pierres précieuses sont considérées comme particulièrement réceptives aux influences des astres qui sont le *medium* de transmission à travers lequel se réalise la création). La production d'images est rapprochée de la création naturelle : sur les habits de Nature est représenté ce qu'elle a créé. Les images sont un éloge de la beauté de sa création ainsi que de son pouvoir créateur²⁷.

²⁴ J. Huizinga, *Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*, Amsterdam, Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde ; 74, Ser. B, 6 ; 1932 (voir toutefois les réserves de P. Godman, « *Opus consummatum, omnium artium ... imago*. From Bernard of Chartres to John of Hauvilla », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 124 (1995), p. 26-71); P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, p. 419 suiv.; de nombreuses observations utiles aussi chez G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Montréal - Paris, 1951 ; nous renonçons en revanche à indiquer ici l'abondante bibliographie d'études sur Alain de Lille ; quelques travaux spécifiquement consacrés à l'*ekphrasis* seront mentionnés ci-dessous.

²⁵ Pour cette fonction introductive de l'*ekphrasis* dans le *De planctu naturae*, cfr. Wandhoff, *Eckphrasis*, p. 229 suiv., qui s'inspire d'O. Schissel, « Die Technik des Bildeinsatzes », *Philologus*, 36, 1912, p. 83-114, qui avait le premier étudié – dans la littérature grecque et latine – des œuvres qui s'ouvrent par une *ekphrasis*.

²⁶ *Hic omnibus lapidum splendoribus prefati diadematis serenata nobilitas in se firmamenti representabat effigiem* ; nous citons d'après l'édition de N. Häring : *Studi medievali*, 19, 1978, p. 806-879, p. 813.

²⁷ Sur la tradition du motif du manteau (ou habit) d'une divinité, cf. l'étude fondamentale de M. Gothein, « Der Gottheit lebendiges Kleid », *Archiv für Religionswissenschaft*, 9, 1906, p. 337-364 ; Gothein suggère pour Alain de Lille notamment une influence de la description du tissu brodé par Proserpine dans le *De raptu de Claudien* qui souligne avec force la dimension cosmologique : *Hic elementorum seriem sedesque paternas / insignibat*

Les trois vêtements représentent trois espèces d'êtres créés. Sur la *vestis ex serica lana contexta* sont brodées les images des oiseaux²⁸ :

Vestis vero, ex serica lana contexta, multiphario protheata colore, puella peplo serviebat in usum quam discolorando colorans temporum alteritas multiplici colorum facie alterabat. Que primitus candore lilio dealbata offendeat intuitum. Secundo, velut penitentia ducta, quasi laborans in melius, ruboris sanguine purpurata splendebat. Tertio, ad cumulum perfectionis uiridis smaragdo oculis applaudebat. Haec autem nimis subtilizata, subterfugiens oculorum indaginem, ad tantam materie tenuitatem deuenerat, ut eius aerisque eandem crederes esse naturam. In qua, prout oculus in picture imaginabatur sompno aerii animalis celebrabatur concilium.

La beauté de ce tissu décoré est définie par deux hyperboles tout à fait significatives. Elle dépasse les capacités du sens visuel humain ; l'*ekphrasis* assume donc ici un statut volontairement paradoxal : elle ne saurait décrire ce qui échappe à l'entendement humain. L'œuvre d'art (et par conséquent l'*ekphrasis*) implique de se mesurer avec l'ineffable ; l'image est représentation de ce qui est par définition impossible à représenter – c'est par cette impossibilité que l'image renvoie à ce qu'elle « représente » : la perfection de l'ordre naturel. Un autre paradoxe s'y ajoute : le raffinement de sa texture et la finesse du tissu rendent cet habit quasiment transparent ; en d'autres mots : il est dématérialisé. L'art est conçu comme l'aspiration à faire disparaître sa qualité de *medium*, de redevenir la chose elle-même, idée sans doute inspirée par la conception néo-platonicienne d'un retour aux Idées dont les choses, mais aussi leur représentation dans l'esprit humain, sont l'émanation. Un paradoxe définit aussi le chant de l'alouette²⁹ :

Illic alauda quasi nobilis cytharista, non studii artificio sed Nature magisterio musice predocta scientiam, citharam praesentabat in ore que, tonos in tenues subtilizans particulas, semitonia in gumphos inuisibiles diuidebat.

Etre un artifice qui semble être la nature, voilà une définition que l'on pourrait également appliquer aux images de la tunique. La remarque qui clôt cette partie résume cette conception avec un renvoi significatif à la littérature : *Hec animalia, quamvis ibi quasi allegorice viverent, ibi tamen esse videbantur ad litteram*. L'image réalise la qualité "allégorique" - à savoir la capacité à renvoyer et à conduire le lecteur vers l'appréhension d'une réalité plus élevée, celle qui se cache derrière les apparences - au plus haut point parce qu'elle "représente" en faisant coïncider l'apparence et l'idée de la chose.

Le deuxième habit, le *pallium*, représente les animaux de la mer. L'image semble vivre comme par enchantement : les poissons *natare videbantur pro miraculo*. Suit la description de la *tunica* sur laquelle se trouvent représentés des hommes et des animaux³⁰ :

Tunica uero polimita, opere picturata plumario, infra se corpus clauderat uirgineum. Que, multis stellata coloribus, in grossiorem materiam conglobata, in terrestri elementi faciem aspirabat. In huius vestis parte primaria homo, sensualitatis deponens segnicie, directa ratiocinationis aurigatione, celi penetrabat archana. In qua parte tunica, suarum partium passa dissidium, suarum iniuriarum contumelias demonstrabat. In reliquis tamen locis partes, eleganti continuatione concordantes, nullam diuisionis in se sustinebant discordiam. In quibus quedam picture incantatio terrestria animalia uiuere faciebat.

acu, veterem qua lege tumultum / discrevit Natura parens et semina iustis discessere locis (I, 247-251 ; cité d'après Claudien, *Œuvres*, vol. I, éd. J.-L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ; sur l'habit représentant le monde, le « Weltenmantel », voir l'étude classique de R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, München, Beck, 1910.

²⁸ Prose I ; éd. Häring, p. 813-814.

²⁹ Prose I ; éd. Häring, p. 816.

³⁰ Prose I ; éd. Häring, p. 817.

Là où le tissu est abîmé, il représente l'homme dans ses imperfections. Il faut sans doute comprendre que l'homme est présenté doublement : dans la réalisation de sa perfection, à savoir sa nature intellectuelle – lorsque délaissant les sens il aspire à pénétrer par la raison les mystères du ciel³¹ – et dans ses imperfections qui troublent – ou déchirent – l'ordre naturel. La veste représente donc, dans une mise en abyme le thème du poème, celui de l'homme qui pervertit l'ordre de la nature. La partie consacrée aux animaux terrestres obéit par contre aux lois de l'harmonie. Regarder ces images est, comme le dit l'auteur à la fin de cette section, un plaisir ; plaisir esthétique et joie de l'homme devant la création se confondent : «*Has animalium figuras hystrionalis figure representatio, quasi iocunditatis conuiuia, oculis donabat uidentium*. L'œuvre d'art reflète par ses principes d'harmonie les valeurs de l'ordre cosmique.

Les images de la sous-veste sont bien évidemment invisibles, mais le spectateur suppose qu'elles représentent les plantes et les fleurs. Seule sur la partie inférieure de la chaussure sont visibles des images de fleurs. L'éloge de la peinture d'une rose (mètre II: *Illic forma rosae, picta fideliter, / A vera facie devia paululum*) clôt cette partie ekphrastique du poème.

La peinture est image du cosmos, elle en représente la beauté et la totalité. Les peintures du *De planctu naturae* sont l'œuvre de Nature ; leur beauté et leur splendeur sont un reflet de la perfection de la création. L'art humain, qui n'apparaît pas en tant que tel dans le poème, est conçu à son tour comme un reflet de la force créative de Nature. Peindre veut dire donner une forme au réel. Dans la prose 2 Alain de Lille opère un renversement tout à fait significatif : la Nature apparaît comme artiste puisqu'elle dessine sur des tablettes. La robe ornée est en même temps une allusion évidente à la conception de l'*integumentum* : la représentation picturale invite à chercher la vérité derrière l'apparence. L'œil humain et l'esprit humain ne peuvent pas appréhender de façon directe la perfection de Nature. De même que la réalité sensible est un symbole dans lequel nous pouvons contempler, comme dans un miroir, la perfection du Créateur, ainsi l'image nous permet un accès indirect à la connaissance de la perfection.

Si cette longue *ekphrasis* s'insère dans la tradition encyclopédique de la poésie cosmologique, Alain de Lille exploite dans son prosimètre aussi une autre fonction de l'*ekphrasis*, celle morale et didactique. Dans la prose XVI un personnage, à l'apparence et aux comportements dignes, s'approche de Nature ; il peut être identifié grâce aux histoires qu'évoquent les broderies de son habit : il s'agit d'Hymnaeus. Arrivent ensuite quatre vertus, chacune habillée d'une robe décorée. Pour chacune ce sont les images qui ornent ses habits qui permettent l'identification. Cela nous indique la fonction et la finalité de ces images : elles transmettent au spectateur un sens moral qui permet de saisir l'essence de la vertu. En effet, contrairement aux *ekphraseis* de la prose I, les descriptions proprement dites restent rudimentaires. Les histoires sont énoncées et non pas décrites ; l'attention se porte exclusivement sur leur sens moral. Ainsi la robe de Chasteté est-elle décorée d'exemples de cette vertu³² :

Vestes etiam suis niuibz predictorū albedini argumentis uerioribus conclusissent, nisi pictura uarios commentata colores earum fefellisset albedinem. In his etenim sub commento picture uidebatur intextum, qualiter Ypoliti castitas, muro vallata constantiae, nouercalis luxurie oppositionibus institit refellendo. Illic

³¹ P. Ochsenbein, *Studien zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis*, Frankfurt am Main, Lang, 1975, p. 88 suiv, fait remarquer que cette foi dans les capacités de la raison humaine est en évidente contradiction avec les positions exprimées dans l'*Anticlaudianus*.

³² Mètre II, éd. Häring, p. 867.

Daphne, ne uirginalis se fracturam pessula sustinerent, fuga Phebi fugabat illecebras. Illic Lucretia fracti pudoris dispendium mortis excludebat compendio. Illic in speculo picturae castitatis speculum Penelopem poteram speculari. Et ut breui narrationis tramite subterfugientia picture multiloquia comprehendam, nullam castitatis filiam suo commendationis ferculo depictionis industria defraudauit.

Comme Pénélope peut être définie comme le miroir de la chasteté, les images brodées sont un miroir, à savoir un exemple parfait de la vertu. C'est donc la valeur exemplaire et édifiante du récit qui est mise en avant. Celui-ci est évoqué à travers une image qui a la capacité d'en condenser le sens moral. Pour Tempérance les images décoratives sont évoquées, mais nullement décrites. Pour Générosité par contre nous trouvons un éloge de la beauté de ces images³³ :

Vestes etiam ex aureis sericisque filis insertionis osculo coniugatis materiam sortientes ; ne a materie generositate operis commendata subtilitas, tanti artificii gratulabatur insignibus, ut non materialem uerum etiam celestem manum operi crederes insudasse. In quibus imaginaria picture probabilitas sophistico picturationis sue prestigio homines notorio auariciae crimine laborantes, anathematis damnavat obprobrio.

Si la beauté du tissu est la matérialisation de l'origine céleste de cette vertu et de sa perfection, l'artifice figuratif a une finalité édifiante et didactique : les images enseignent ; le raffinement artistique est au service de la condamnation de l'avarice. Humilité porte, selon un principe omniprésent chez Alain, celui de la correspondance entre ce qui est représenté et sa représentation, des habits pauvrement ornés. Les images - qui exaltent l'humilité et condamnent l'orgueil - sont assimilées à l'écriture³⁴. En effet, le caractère proprement figuratif de l'*ekphrasis* s'amenuise : ce qui prédomine est l'énonciation des principes illustrés par l'image, tandis que sa description tend à disparaître. Cette tendance est poussée à ses limites extrêmes dans l'évocation des sept Arts Libéraux (livres II et III) de l'*Anticlaudianus* où l'enseignement entier de chaque discipline est représenté (et Alain mélange les références à l'écriture et à la figuration) sur ses habits – chose bien évidemment impossible.

Mais cette pauvreté de certaines descriptions et l'absence d'une dimension proprement figurative ne signifient pas pour autant qu'Alain soit indifférent à la question du rapport entre image et parole et à la réflexion sur la nature de l'œuvre d'art. Dans le livre 6 de l'*Anticlaudianus* est décrit l'habit de la Foi. Les épisodes qui y figurent illustrent la victoire de la Foi sur la Raison, thème central de ce passage du poème. L'image est comparée à l'écriture et nous pouvons pousser plus loin ce rapprochement : comme l'Écriture révèle la vérité, l'image peut nous transmettre les vérités de la Foi³⁵ :

*Purpureis clauata notis niueumque colorem
Intermixta rubet uestis candore represso,
Qua mulier predicta nitet, cultusque fatetur
Arbitrium mentis, mens ipsa uidetur in illo.
Picture cedit uestis que tota figuris
Scribitur et forma pretendit scripta libelli.
Hic renouat ueteres uiuens pictura magistros,
Per quos nostra fides totum diffusa per orbem*

³³ Mètre II, éd. Häring, p. 869.

³⁴ *Vestes non a natino colore materie colore appositui coloris adulteratione degeneres suburbane materie uulgaritatem artificiose operationis defendebant subsidio. Ibi fabulosis picture commentis legebatur inscriptum, qualiter in uirtutum cathologo Humilitas insignitatis prefulgeret uexillo, superbia uero a sacramentali uirtutum synodo, excommunicationis suspensa caractere, extreme relegationis damnetur exilio* (Häring, p. 870).

³⁵ Alain de Lille, *Anticlaudianus* VI, 29-45 ; Nous citons d'après Alano di Lilla, *Viaggio della Saggiezza. Anticlaudianus. Discorso sulla sfera intelligibile*, éd. C. Chiurlo, Milano, Bompiani, 2004.

*Claruit et laudum titulis preclara refulsit.
Hic Abraham, nostre fidei pater, exuit actus
Patris, dum summo patri parere libenti
Contendens animo, nato pater esse recusat,
In quo discordes Natura Fidesque duellum
Exercent unamque trabunt in dissona mentem;
Nam Natura docet genitorem parcere nato.
Econtra stat firma Fides que spernere natum
Imperat, ut summo faueat Natura parenti.*

Ce qui est incompréhensible et inaccessible pour la Raison (qui, comme l'énonce le même livre 6, est impuissante devant les mystères de la Foi), peut quand même être représenté. C'est le triomphe de l'image sur la parole. L'image joue un rôle fondamental dans un mouvement par lequel l'homme peut s'approcher d'une vérité qui dans sa totalité reste insaisissable.

Au début du poème, Alain décrit successivement l'emplacement du palais de Nature, le palais lui-même et les images qui le décorent³⁶. Dans une première salle on trouve les portraits d'hommes qui incarnent la sagesse tels qu'Aristote, Platon, Sénèque, Ptolémée, Cicéron ainsi que des exemples de vertus. Mais on remarque que, par rapport à la simple exaltation de la perfection qui domine dans d'autres *ekphraseis*, le schéma devient plus complexe, puisque Alain saisit cette occasion pour marquer sa préférence pour Platon au détriment d'Aristote³⁷. Alain de Lille fait suivre une réflexion explicite sur le statut de l'image et de son rôle pour la connaissance³⁸:

*Hic hominum mores picture gracia scribit:
Sic operi proprio pictura fideliter heret,
Vt res picta minus a uero deuiet esse.
O noua picture miracula! Transit ad esse
Quod nichil esse potest picturaque simia ueri,
Arte noua ludens, in res umbracula rerum
Vertit et in uerum mendacia singula mutat.
Sic logice uires artis subtiliter huius
Argumenta premunt logiceque sophismata uincunt:
Hec probat, ista facit; hec disputat, impetrat illa
Omne quod esse potest: sic utraque uera uideri
Falsa cupit, sed ad hoc pictura fidelius instat.*

Par rapport au *De planctu naturae* la position d'Alain est bien plus ambiguë. L'emploi de la même métaphore du singe dans le *De planctu naturae* où elle désigne l'imitation parfaite³⁹, nous permet de mesurer la différence. Dans l'*Anticlaudianus* l'accent n'est pas mis sur le succès de l'imitation, mais sur la distance qui sépare la réalité de l'artefact. L'art est comparé à la logique : comme cette dernière elle a un pouvoir dangereux, celui de nous faire croire (y compris ce qui est faux). L'art est seulement *simia veri* ; il transforme les

³⁶ Cf. S. Viarre, « La description du palais de la Nature dans l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille (I, 55-206) », *Alain de Lille, Gauthier de Chatillon, Jakemart Gélée et leur temps*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 153-169.

³⁷ *Illic arma parat logico logiceque palestram / Pingit Aristoteles, sed eo diuini ipsa / Sompniat archana rerum celi que profunda / Mente Plato, sensumque Dei perquirere temptat* (I, 131-134).

³⁸ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, I, 119-130.

³⁹ Dans la description du diadème de Nature : *prout veritatis simia pictura docebat* (Häring, p. 810) ; cfr. Ratkowitsch, *Descriptio picturae*, p. 227 suiv.

ombres en choses réelles, et les mensonges en vérité⁴⁰. L'art engendre une nouvelle réalité et partage à ce titre les attributs et la dignité de la force génératrice de Nature qu'il imite⁴¹. Mais cette imitation de la réalité peut être considérée soit comme une copie infidèle et détériorée de la réalité dans la lignée de la condamnation de l'art chez Platon, soit comme le moyen par lequel l'homme accède à la vérité.

Dans une chambre plus lointaine du palais se trouvent des décorations dépourvues de toute beauté et qui semblent être une mauvaise plaisanterie de Nature (v. 156). Ces peintures représentent des exemples de vices et des personnages dignes d'être raillés⁴² :

*Has species rerumque tropos et sompnia ueri
Regia picta tenet, tanto festiua decore,
Sed minus in uultu gestans insigne decoris
Postremos subtristis habet pictura penates.
Vel lusisse parum, uel saltem sompnia passam
Credas et tenues ire sensisse procellas,
Vel magis oblitam facti presentis in illa
Naturam peccasse putes. Delira uidetur
Picture facies meliorem poscera formam,
Sed neque gemmarum radius splendore diascens,
Nec nitor argenti, nec fulgure gracios aurum
Excusare potest picture crimen aduultum
Quin pictura suo languens pallescat in auro.*

Les deux chambres montrent donc les créations parfaites et imparfaites de Nature. L'art du palais de Nature n'est pas trompeur puisque les images représentant les vices et les défauts sont elles mêmes hideuses et déformées, mais Alain suggère l'idée que la beauté des images peut nous tromper. Comme nous l'avons vu, l'art est potentiellement dangereux puisque par sa force de faire apparaître comme réel ce qui n'est qu'une image, il possède la capacité de nous faire croire ce qui est faux. Mais comme il faut savoir distinguer les sophismes de la vérité, ainsi l'homme doit démêler dans les images le vrai et le faux. L'ambiguïté de l'image relève donc de la responsabilité des hommes. C'est un miroir dans lequel l'homme doit reconnaître ses propres défauts et vertus.

Notre dernier exemple, l'*Architrenius* de Jean de Hauville développe la réflexion sur l'image et les arts dans cette direction. Au quatrième livre, le protagoniste visite le *Mons ambitionis* sur le sommet duquel se trouve un palais. L'auteur procède dans l'ordre – selon un schéma que nous avons déjà rencontré dans l'*Anticlaudianus* – à la description du lieu, du palais et des œuvres d'art qui en décorent l'intérieur. Le palais est décrit, d'après les *topoi* de la tradition, comme construction fastueuse d'une beauté extraordinaire, mais le sens moral de cette beauté diffère de nos exemples précédents puisque le palais devient le symbole de la vanité des aspirations humaines. Sa beauté même exprime l'attachement aveugle des hommes aux biens et aux satisfactions de la vie terrestre. Le protagoniste dénonce la vanité de cette beauté aussi bien que l'admiration qu'éprouvent les « habitants » du *Mons ambitions* pour elle⁴³ :

⁴⁰ Le parallèle avec l'art poétique qui cache la vérité derrière un voile de mensonges (à savoir les inventions poétiques) est riche en perspectives qu'il nous faudra toutefois aborder dans un autre article.

⁴¹ On remarque l'interprétation, seulement positive, de la métaphore du singe dans le commentaire de Raoul de Longchamp (cité dans *Alain de Insulis Anticlaudianus*, éd. M. Sannelli, Trento, La Finestra, 2004, p. 182) qui définit l'art comme *imitatrix veri* et dit à propos du singe : *simia in quantum potest imitatur actus hominis et ideo ponitur simia pro imitatrix*.

⁴² Alain de Lille, *Anticlaudianus*, I, 154-165.

⁴³ W. Wetherbee, *Platonism and Poetry*, p. 247 suiv.; Wandhof, *Ekphrasis*, p. 220 suiv.

[...] *Heu que demencia tantis
Erexisse domos studiis, tantosque labores
Perdere, tot census ! quod crastina diruat etas,
Instruit instanter labor irritus. ocius ista
Ocia tollantur, ad inania mundus hanelat.
Deflectatur iter totusque in seria sudet !
Nam risu aut digito quid dignius ? ardua tollit
cras ruiturus homo. [...]* (IV, 195-202) ⁴⁴

Ni le palais ni le bonheur des « ambitieux » ne résisteront au temps. Le début de la description des tapisseries qui décorent l'intérieur, d'une exceptionnelle beauté comme tout le palais, recourt au mythe d'Arachné :

*Nobile surgit opes, levius quod torsit Aragnes
Pollice Lida manus et vestibus impluit aurum,
Pectinis ingenio nulli cessura, licebit
Pallas anum simulet.* (IV, 215-218)

Les tapisseries sont d'une beauté surnaturelle, mais cette fois l'image dépasse l'art non seulement par sa perfection formelle, mais aussi dans ses contenus. On peut voir sur les tapisseries l'ordre de la création, mais aussi sa négation. On y trouve le cycle des saisons, mais l'hiver a l'air d'un printemps ; le cycle est effacé au profit d'un éternel printemps, un retour à l'âge d'or, au règne de Saturne. La totalité du temps y est représenté, y compris la fin des temps :

[...] *Series depingitur anni
Temporis excursu vario distincta, sed illic
Aurea vernat hiemps et item Saturnius annus
Ver habet eternum. picture clausula quevis
secula clausa tenet, annosaque tempora vestis
Colligit una dies, cuius brevis explicat ordo
Omnia : nascentis ibi mundi vagit origo
Et iam cana redit teneris infancia rebus
Preteritumque Chaos iterum puer induit orbis.
Nec minus horrescit mundum clausura suasque
Asperat hora minas et adusto murice candens
Purpura iudicii supremum ventilat ignem.* (IV, 221-232)

L'art est ici un instrument puissant de création d'illusions puisque la représentation du temps inclut sa négation. Si dans l'*Anticlaudianus*, Nature, créatrice d'images, indique elle-même par la laideur de certaines peintures de sa demeure que celles-ci représentent ce qui est moralement condamnable, chez Jean de Hauville l'illusion générée par la peinture est moralement dangereuse. Les personnages qui peuplent le *mons ambitionis* croient pouvoir vaincre le temps puisqu'ils ne reconnaissent pas la nature éphémère de leurs passions et de leurs exploits.

Suit une galerie de personnages qui doivent rappeler au spectateur *labores antiquos* (v. 235 suiv.) : la première série comprend les protagonistes de la guerre de Troie. Troie devient l'exemple des conséquences néfastes non seulement des passions guerrières, mais aussi de

⁴⁴ Nous citons d'après Johannes de Hauvilla, *Architrenius*, éd. W. Wetherbee, Cambridge, University Press, 1994, qui reproduit le texte critique de l'édition de P.G. Schmidt (Munich, 1974).

la passion amoureuse puisque l'amour de Pâris a détruit un royaume. Suivent d'autres exemples de passions destructrices, dont Pyrame et Thisbé, mais aussi Myrrha et Biblis. En soulignant l'emprise de la passion sur l'âme non seulement des personnages du mythe, mais aussi du spectateur ému par ces images, l'auteur associe à la perspective moralisante une dimension pathétique: les grands exemples de passion invitent à l'identification, les larmes représentées produisent des larmes chez le spectateur :

*Dulce virum luctus lugere, dolere dolores
Et lacrimis lacrimas, planctu rescribere planctum.
Dulcius est oculo dulci decurrere casus
Fortuneque vices, Veneris quas alea versat,
Et pasci lacrimis quibus invitatur amantum
Gaudia, dum tenero dulescunt oscula fleta
Et lacrimis inserpit amor miserisque fovetur
Maior in adversis, intextos pecten amorum
Exprimit eventus [...] (IV, 252-260).*

L'importance de l'impact de la peinture sur le spectateur est ainsi mise en relief. Les images restantes de la tapisserie offrent une splendide représentation de la nature. Pour les exalter, Jean de Hauville emploie les *topoi* les plus caractéristiques de l'*ekphrasis* :

*Hec et, si qua iuvant oculos, pictura iubenti
Pectine producit, homines et bruta creanti
Pollice tela parit, operis laudisque magister
Omnia doctus arat, Nature cuncta potentis
Induit ille manus: vigilant ibi sidera celo,
Equora piscis arat, vario discurrentura aer
Alite, terra feris, nostrige superbior oris
Maiestate parit homini quod serviat, omni
Obsequiosa bono quovisque iuvantibus usu
Sedula deliciis; ibi leta et tristia spargit
Ambigua Fortuna manu, fati exitus omnis
Texitur et tenui dependent omnia filo. (IV, 272-283)*

Ces images sont une création similaire à la création elle-même. Mais le créateur de ces images n'est plus comme chez Alain de Lille, Nature elle-même, mais un *magister*. Les images n'ont plus le statut d'objectivité qu'elles possédaient chez Alain de Lille. Leur beauté semble d'origine surnaturelle, mais ce n'est là qu'une illusion. C'est un ouvrage humain qui reflète les passions humaines et qui trompe les spectateurs. Le caractère illusoire de l'art correspond aux promesses de Fortune. L'artiste dépeint la Nature, mais également l'œuvre de l'*ambigua Fortuna*, l'existence instable et éphémère des hommes qui se soumettent à son pouvoir.

Dans l'*Architrenius* nous trouvons l'association des deux fonctions principales des *ekphrasis* de la littérature médiévale: la fonction encyclopédique et la fonction morale. Le *mons ambitionis* traite des deux passions humaines : l'aspiration à la gloire et l'amour, passions qui bouleversent l'ordre naturel et la place de l'homme dans la création.

La tradition que nous venons d'esquisser est le terrain sur lequel se construit l'*ekphrasis* de l'*Amorosa Visione*. Boccace s'inspire du caractère encyclopédique des *ekphrasis* médiévaux puisque des douzaines et des douzaines d'exemples forment une peinture des passions humaines, mais aussi de leur fonction morale puisque ces exemples initient le

protagoniste à la connaissance de ces forces de la vie terrestre. Mais Boccace prolonge surtout la réflexion sur la nature ambiguë de l'image et sur le rapport entre image, connaissance et vérité.

En suivant la tradition, Boccace introduit l'*ekphrasis* par une comparaison destinée à définir l'excellence des œuvres décrites:

*Humana man non credo che sospinta
Mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
Mostrava ogni figura lì distinta,
eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sé somigliante
Non occultò nell'atto che suggella. (IV, 13-18)*

Boccace est le premier à comparer leur beauté à l'œuvre d'un peintre existant (et moderne, presque contemporain puisque Giotto est mort depuis peu)⁴⁵. Dans l'*Amorosa Visione*, l'*ekphrasis* reçoit de l'expérience de la peinture contemporaine une nouvelle impulsion⁴⁶. Par cette comparaison Boccace ne signale pas seulement les liens de son poème avec la peinture contemporaine, il introduit aussi un changement de statut de l'*ekphrasis*. L'œuvre décrite est un ouvrage humain, sa perfection ne relève plus d'une faculté divine ou supérieure. Le thème de l'image comme révélation de la vérité s'en trouve – comme nous le verrons – profondément changé.

Les deux éléments novateurs de l'*Amorosa Visione* ont peut-être d'ailleurs leur origine dans deux œuvres perdues de Giotto: un cycle de portraits d'hommes illustres dans le château des Anjou à Naples⁴⁷ et le Triomphe de la Gloire que Giotto avait peint à Milan⁴⁸. Boccace innove dans l'élaboration formelle de son *ekphrasis*. Il combine le procédé de la personnification (puisque les grandes forces comme la Gloire apparaissent comme entités personnifiées) avec celui de la représentation de groupes de personnages (pour laquelle il s'inspire de la technique narrative de Dante consistant à illustrer une catégorie abstraite comme un vice ou une vertu à travers un groupe de personnages). Chaque partie comprend une personnification et un groupe de personnages qui forment un cortège. Ainsi le premier cycle d'images nous présente-t-il, réunis autour de Sagesse, les philosophes, les maîtres des arts libéraux et les poètes de l'Antiquité. Le développement du procédé donne naissance à une nouvelle forme, destinée à une postérité aussi vaste que durable dans les littératures et les arts figuratifs : le triomphe. En effet, dans la section suivante, Gloire est représentée sur un char triomphal autour duquel sont regroupés des personnages célèbres de l'histoire.

Le motif du triomphe dynamise la description. Boccace enregistre avec précision les mouvements du regard du spectateur, qui se déplace et qui découvre progressivement les peintures⁴⁹. C'est ainsi que les personnages « défilent » devant ses yeux; le dynamisme est donc le résultat de la mobilité du regard. La technique de description traditionnelle, qui

⁴⁵ Dante avait précédé Boccace dans cette voie et avait cité, pour introduire l'*ekphrasis* du chant X du *Purgatoire*, le sculpteur grec Polyclète ; nous nous permettons de renvoyer à J. Bartuschat, «Non pur Policleto, ma la natura. Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio», *Studi sul canone letterario del Trecento*, éd. L. Rossi / J. Bartuschat, Ravenna, Longo, 2003, p. 79-98.

⁴⁶ Sur les connaissances et les jugements de Boccace dans le domaine des arts figuratifs, voir la mise au point très complète de C. Gilbert, «Boccaccio's Devotion to Artists and Art», in Idem, *Poets Seeing Artists' Work: Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, p. 49-65.

⁴⁷ M. Ciccuto, «Per una storia napoletana dei Trionfi», in Idem, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico&Ardia, 1991, p. 5-77.

⁴⁸ C.E. Gilbert, «The Fresco by Giotto in Milan», *Poets Seeing Artists' Work*, p. 67-166.

⁴⁹ Cf. par exemple XV, 1: *Quella parte dov'io or mi voltai*.

mettait l'accent sur la totalité du monde ou des personnages représentés et par conséquent sur leur présence simultanée, cède la place à une progression qui reflète sans doute une vision plus sensible à la perspective temporelle et à l'histoire⁵⁰.

Dans l'*Amorosa Visione*, les descriptions ne sont pas adressées directement au lecteur, mais filtrées au travers le regard du protagoniste. Boccace en met à maintes reprises en relief les réactions devant les œuvres. Cette importance accordée au regard concerne aussi la dimension esthétique : le protagoniste est fasciné par la beauté des images, il en éprouve un intense plaisir. Ce plaisir des yeux, qui remplace la beauté objective des peintures chez Alain de Lille, est lié à la connaissance : la volupté du regard naît de la volonté de pénétrer les mystères représentés par les peintures. Ne citons que deux parmi les innombrables passages qui soulignent cet aspect: *E quivi più e più ne vidi, i quali / conobbi, se 'l parer non m'ingannava; / onde al disio di mirar crebbi l'ali* (VI, 86-88); *E la mia mente dal disio trafitta / di vedere oltre pur mi stimolava, / per che la vista non teneva fitta* (XII, 43-45). C'est sous cette forme que nous retrouvons chez Boccace la réflexion sur les ambiguïtés de l'interprétation des images. Chez Alain de Lille elles sont, en tant que produit de la force créatrice de Nature, qui se présente ainsi sous forme d'images aux hommes, des vérités objectives. Si l'*Amorosa Visione* est, comme le *De planctu naturae*, un récit de rêve, Boccace donne une forme bien plus réelle et moins allégorique à ce genre de récit. Chez Boccace, les images sont des choses vues ; ce sont des images de rêve, des projections – dirait-on aujourd'hui – des phantasmes et des désirs du rêveur. Rappelons-nous du titre du poème : Boccace y fait bien entendu allusion au genre de la *visio*, mais chez lui la vision n'est pas une révélation ; il développe le genre plutôt dans un sens mondain. Le protagoniste est un jeune homme amoureux soumis aux tentations du monde. La beauté des peintures suscite un désir des yeux qui est le désir même de posséder les biens terrestres et de connaître ainsi le bonheur. Par rapport à l'*Architrenius*, où les peintures expriment également les désirs et les illusions des habitants du *Mons ambitionis*, Boccace introduit une dimension plus fortement subjective, mais surtout une ambiguïté morale.

L'*Amorosa Visione* est présentée comme le récit d'une initiation à la connaissance, mais la contemplation des images n'offre pas un accès à la vérité. Les fresques représentent les forces gouvernant la vie des hommes dans une perspective terrestre et non pas transcendante. Pour le guide, qui veut enseigner à son disciple à se soustraire au charme des peintures, l'image n'est qu'une apparence trompeuse, comme sont trompeuses les promesses du bonheur terrestre⁵¹. À la fin de la première partie, consacrée à la sagesse, le guide essaie d'arracher le protagoniste à la contemplation des images par ces paroles:

*I' 'l riguardava, e mai non mi sarei
saziato di mirarlo, se non fosse
che quella donna, che i passi miei
là entro con que' due insieme mosse,
mi disse: «Che pur miri? forse credi
renderli col mirar le morte posse?
E' c'è altro a veder che tu non vedi!»* (VI, 19-25)

⁵⁰ L'*Amorosa Visione* présente à cet égard des similitudes évidentes avec les *Trionfi* de Pétrarque ; cf. C. Vecce, «La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei *Trionfi*», I «*Triumphs*» di Francesco Petrarca, éd. C. Berra, Milano, Cisalpino, 1999, p. 299-315; nous n'interviendrons pas sur la *vexata quaestio* de la direction des influences entre les deux œuvres.

⁵¹ Sur cet aspect, voir V. Kirkham, «Amorous Vision, Scholastic Vistas», in EADEM, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Firenze, Olschki, 1993, p. 55-116.

et à la fin du dialogue elle ajoute: *perder tempo è pur mirare ad essi* (VI, 36). Le guide renverse le *topos* le plus caractéristique de l'*ekphrasis* selon lequel les images semblent vivre. L'illusion générée par l'image est de nature esthétique, mais aussi de nature morale. C'est la beauté de l'œuvre d'art qui fait croire au protagoniste que la gloire terrestre puisse nous donner l'immortalité:

*Non sanza molta ammirazion mirando
m'andava riguardando quella gente
fra me di lor pensier nuovi recando
parevami, nel creder, veramente
Che loro eccelsa fama gloriosi
Far li dovesse sempiternamente.* (XII, 1-6)⁵²

Dans la dernière partie, consacrée à la Fortune, les fresques sont directement présentées et commentées par le guide. Les images sont ainsi soustraites à la subjectivité du protagoniste et acquièrent une nouvelle fonction. La méditation sur la Fortune, dont tous les biens sont par définitions éphémères et caducs, condense le sens moral de l'enseignement du guide, à savoir la vanité des biens terrestres.

Mais le rôle des peintures dans l'*Amorosa Visione* ne se laisse pas réduire à cet enseignement. Le protagoniste découvre à travers les fresques (et contre les conseils du guide!) les mystères de la vie terrestre. Elles sont donc l'instrument indispensable de son initiation. Certains critiques en ont déduit que dans cette conception la vision sensible peut être le premier degré, dans une échelle de type néo-platonicien, d'une ascension vers la connaissance⁵³. La beauté sensible serait la première manifestation de la beauté des Idées. Mais nous croyons plutôt que Boccace retient de ses modèles médiévaux l'idée de l'ambiguïté fondamentale de l'image: les images sont dénoncées comme un reflet trompeur, mais elles sont aussi pour le protagoniste le seul accès à la connaissance du monde. En revanche il ne découvrira pas une vérité derrière les images. L'image reste la limite de son parcours.

C'est dans le rôle accordé à la subjectivité que réside la nouveauté de l'*ekphrasis* de Boccace: l'image n'est pas en elle-même trompeuse ou une représentation du vrai, mais elle devient telle dans le regard du spectateur. L'*Amorosa Visione* est ainsi le fruit d'une nouvelle réflexion sur les images et sur les arts, stimulée par l'expérience de l'art contemporain: elle reconnaît dans l'illusion la nature même de l'œuvre d'art qui invite à la réflexion au travers du plaisir des yeux. Cette illusion n'appartient pas ontologiquement à l'œuvre d'art, mais est le résultat de la subjectivité du spectateur, qui fait des images le miroir de ses désirs et de son âme. Cette subjectivité face à l'image peut être reliée à son tour à une subjectivité du regard sur le monde, à une nouvelle ambiguïté des valeurs morales qui conduit à une crise du modèle allégorique hérité de la littérature médio-latine, crise dont l'*Amorosa Visione* est une expression.

Johannes Bartuschat – Université de Zurich

BIBLIOGRAPHIE

ARNULF, A., *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München, Deutscher Kunstverlag, 2004

⁵² On ne peut que remarquer l'insistance sur les *verba videndi*, sur la stupeur provoquée par la vision et sur la "vérité" de la peinture.

⁵³ P. Orvieto, «Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore», *Interpres*, II, 1979, p. 7-104; suivi dernièrement par I. Tufano, *Imago mulieris, Figure femminili del Trecento letterario italiano*, Roma, Vecchiarelli, 2009.

- BRANCA, V., «L'Amorosa visione : origini, significati, fortuna», *Annali della R. Scuola Normale di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, Serie 2., v. 11, 1942, p. 264-90
- CARRUTHERS, M., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- FENZI E., «Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medievale e nell'Africa del Petrarca», in Idem, *Studi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 227-304
- GALAND-HALLYN, P., *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994
- GODMAN, P., «Opus consummatum, omnium artium ... imago. From Bernard of Chartres to John of Hauvilla», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 124 (1995), p. 26-71
- GOTHEIN, M., «Der Gottheit lebendiges Kleid», *Archiv für Religionswissenschaft*, 9, 1906, p. 337-364
- HUIZINGA, J., *Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*, Amsterdam, Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde, 74, Ser. B, 6, 1932
- KIRKHAM, V., «Amourous Vision, Scholastic Vistas», in Eadem, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Firenze, Olschki, 1993, p. 55-116
- NOE, A.: «Die Vision von Kunstwerken bei Dante und Boccaccio. Ekphrasis in der italienischen Großepik des 14. Jahrhunderts», *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, éd. C. Ratkowitsch, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006, p. 133-152
- RATKOWITSCH, C., *Descriptio piturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991
- STILLERS, R., «L'Amorosa visione e la poetica della visualità», *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, éd. M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, p. 327-342
- TILLETTE, J.-Y., «La Chambre de la comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. CXCVI de Baudri de Bourgueil», *Romania*, 102, 1981, p. 145-171
- WANDHOFF H., *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin, De Gruyter, 2003